

3. Болотнова Н.С. Особенности коммуникативной стилистики художественного текста как научного направления // Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Васильева А.А. и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. Томск, 2001.
4. Пушкарёва И.А. Смысловые лексические парадигмы в лирике М.И. Цветаевой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Томск, 1999.
5. Бабенко И.И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2001.
6. Карпенко С.М. Ассоциативные связи слов в узусе и поэтическом тексте (на материале творчества Н.С. Гумилёва): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984.

*Н.А. Мишанкина\**, *О.В. Орлова\*\**

## К ВОПРОСУ О МЕТАФОРЕ ЗВУЧАНИЯ В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

\*Томский государственный университет

\*\*Томский филиал Московского государственного социального университета

Современное лингвистическое знание характеризуется принципиальным сближением и взаимным обогащением двух интенсивно развивающихся направлений: когнитивной и коммуникативной лингвистики. Особенно плодотворным, на наш взгляд, такое сближение оказывается при изучении художественного текста как эстетической формы коммуникации.

В исследованиях художественного текста, в частности в работах по коммуникативной стилистике художественного текста, главной становится проблема идиостиля – «сложного, многомерного и многоуровневого проявления личности автора, “стоящей за текстом”: его лексикона, семантикона, грамматикона, тезауруса, концептосферы, мотивов, определяющих своеобразие структуры, семантики, прагматики текстовой организации» [1, с. 75].

Одной из актуальных проблем современной когнитивной лингвистики является проблема описания общечеловеческих и национально специфичных когнитивных моделей представления действительности через анализ языковых структур с целью исследования способов существования человека в мире, структурирования и представления мира в сознании человека.

В настоящий момент мы можем говорить о том, что национальная картина мира существует как динамическое взаимодействие целого ряда когнитивных моделей, центральную роль среди которых играют метафорические. Метафора мыслится здесь не как фигура речи, а как принцип мировидения, способ постижения мира, способ моделирования мира для себя и, соответственно, через заключенную в авторском замысле нацеленность художественного текста на читательское восприятие – для других.

Таким образом, писатель, с одной стороны, выступает как один из носителей языка общенационального, отражающий в своих произведениях особенности национального менталитета и коллективного

языкового сознания. С другой стороны, идиостиль автора воплощает индивидуальные черты его личности, его философии. Особый интерес, с нашей точки зрения, в этой связи представляют возможные реализации потенциала когнитивной модели, отражающие личностную специфику восприятия того или иного фрагмента действительности, воплощенные в художественном произведении.

Художнику слова принадлежит особая лингвокреативная роль в актуализации потенциальных возможностей общезыковой когнитивной модели и затем – в ее трансформации. Мы, вслед за З.И. Резановой [2, с. 8], считаем, что «практически любая языковая узуальная метафора способна задать модель метафорического уподобления, определить возможные направления смыслового развития так называемых авторских, окказиональных метафор. Этот диапазон метафорического уподобления может быть очень широким, но все же соотносимым с базовой, узуальной, метафорой... Окказиональные метафоры базируются на общезыковых моделях аналогического межкатегориального уподобления и лишь на основании привлечения этих данных могут быть проинтерпретированы». В таком случае авторская картина мира может рассматриваться как система общенациональных когнитивных моделей в их текстовом воплощении, отражающая неповторимость мировидения писателя, а специфика индивидуального преломления коллективной метафорической модели – как характерная особенность идиостиля.

В контексте сказанного коммуникативно-когнитивное исследование метафор звучания в поэзии И. Бродского представляется небезынтересным по нескольким причинам. Будучи гениальным художником слова, принадлежа к элитарному типу речевой культуры и обладая обостренным лингвистическим чутьем, поэт создал произведения, в которых язык второй половины XX столетия предстает во всем многообразии своих креативных возможностей. Кроме

того, многие исследователи творчества Бродского отмечают его «акустичность» (см., напр., [3, с. 146]). Насыщенность текстов художника акустическими образами формирует саундшафт (звуковую картину мира) поэзии Бродского.

Когнитивная модель репрезентации звучания интерпретируется как тип восприятия звучания, заданный в языке. В когнитивно-вербальной деятельности он реализуется имплицитно, мы вычленим его *post factum*, выводя на уровень осознания посредством направленной метаязыковой рефлексии, и можем говорить о том, что когнитивная модель репрезентации звучания существует только потому, что при анализе всего многообразия ее речевых проявлений закономерно вычлениваются типичные речевые реализации, типичные ассоциативные ходы.

В данной работе рассматривается только один тип звучания, значимый как для русского языкового сознания в целом, так и для творчества Бродского. Речь идет о таком типе звучания, как вой. Это символический тип звучания, существующий на грани человеческого и животного, человеческого и inferнального.

На основе анализа лексикографических данных, традиционной синтаксической сочетаемости номинации *вой* и ее дериватов, условий их функционирования в разных (в том числе и в художественной) сферах общения, их места в идиоматике языка нами выявлены следующие семантические роли и образы (термины В.З. Демьянкова [4]) исследуемого типа звучания в русском саундшафте:

**Исходное значение:** 1) издать вой (продолжительный протяжный стон), звучание, свойственное собаке или волку (*С волками жить – по-волчьи выть*).

Метафорические варианты.

**Природное звучание:** 2) производить, издавать звуки, похожие на вой, протяжные, высокого тона, не очень интенсивные, о природных явлениях (*На севере воет и воет вьюга...* М. Булгаков).

Звучание человека.

**Проявление эмоций:** 3) плакать (*Взвыть голодом. Развылся ребенок*); 4) заунывно петь (*Выть романсы*).

**Ритуальное действие:** 5) издавать вой, плакать на похоронах, свадьбе (*Плакальщицы отвыли. Повоюют и еще. Уж больно я люблю, милая девушка, слушать, коли кто хорошо воет-то!* А. Островский).

**Эмоциональное состояние:** 6) быть в состоянии отчаяния, ужаса, в крайне тяжелой ситуации (*Вот погоди, отдам тебя в сапожники, тогда взвоешь!* (А. Куприн); *А тайный ужас, немой, молчаливый вой, не проходил, жил в душе...* (В. Гроссман).

Переносное значение, характеризующее природное звучание, например, вьюги, ветра и т.д., возникает на основе сходства акустических параметров, но даже при таком метафорическом переносе, целью которого является номинация, сохраняется некоторый эмоциональный, оценочный потенциал. В усло-

виях определенного контекста этот потенциал актуализируется, и тогда оказывается задействованным звукообраз, т.е. общее представление о звучании, включающее исходный его субъект – дикое, хищное животное. Именно этот аспект – противопоставление сферы человека и сферы животного, биологического, агрессивного начала, а затем и вообще нечеловеческого, inferнального, потустороннего оказывается решающим при восприятии этого типа звучания. Конечно, есть и «облегченные» варианты, связанные с оценочной номинацией плача детей и дурным пением, но и здесь, по нашему мнению, идет уравнивание человека, издающего вой, с животным.

Маркером inferнальности описываемого акустического типа выступают метафоры фидеистического акта: *выть по покойнику*. В данном случае само действие входит в иную систему оценок и осознается с точки зрения ритуальной нормативности, «качества исполнения» сакрального обрядового акта. Если обычно звучание, обозначаемое метафорическим вариантом глагола *выть* (*громко, в голос плакать*), оценивается отрицательно, то в обрядовой его ипостаси мы можем наблюдать и положительную характеристику: *коли кто хорошо воет-то*. Нейтральная и даже позитивная оценка в этом случае относится не к звуковому действию как способу самовыражения человека, а к ритуальному, которое осуществляется в форме звукового.

В метафоре, связанной с передачей крайне негативного эмоционального состояния, семантика звучания оказывается незадействованной. Но актуализируется представление о звукообразе: *традиционно образ воющего животного связывается с ситуацией тоски, крайне неблагоприятного эмоционального состояния*. Мы не можем мотивировать данную связь ни поведением животного, ни акустическими параметрами звучания. Вероятно, звучание *протяжное, высокого тона* и подобного *тембра* связано с наиболее глубинными слоями сознания и обладает определенным символическим смыслом.

К.Г. Юнг определяет символ следующим образом: «То, что мы называем символом – это термин, имя или изображение, которые могут быть известны в повседневной жизни, но обладают специфическим добавочным значением к своему обычному смыслу... слово или изображение символичны, если они подразумевают нечто большее, чем их очевидное, непосредственное значение... имеют более широкий бессознательный аспект» [5, с. 25]. В этом случае речь идет об особом типе образной номинации, когда слово не раскрывает, не эксплицирует признаки, а отсылает к символу-субстанции, т.е. выполняет дейктическую функцию. Символическое имя обладает наглядно-чувственной образностью, но выражает не конкретное значение, а некоторую общую идею, «неотчетливые трансцендентные смыслы» [6, с. 24–26]. Думается, что именно такие значения позволяют го-

ворить о дологической, архетипической составляющей мышления современного человека.

Каким образом воплощается представленный метафорический фрагмент русского саундшафта в поэзии И. Бродского?

В раннем его творчестве конца 1950-х – начала 1960-х гг. наиболее часто встречается метафора, характеризующая природное звучание и отражающая актуализацию личностной, интимной сферы автора. Интересен в анализируемых произведениях образ дома, закрытой области, изолированной от стихии – воя ветра, воя природы. Здесь налицо противопоставление внутреннего пространства, защищающего и оберегающего лирического героя, пространству внешнему, неуютному и враждебному: *Царила тишина, и кот урчал, / я, в зеркало уставившись, молчал, / дул ветер, завывающий трубой* («Зофья», 1962); *Там, за «шторой», должно быть, сквозь сон, / сосны мечутся с треском и воем, / исхитряясь попасть в унисон / придыханью своим разноем. / Все сгибается, бьется, кричит; / но меж ними достаточно внятно / в этих «ребрах» – их сердце стучит, / черно-красное в образе дятла* («В горчичном лесу», 1963).

Но в это же время в раннем творчестве художника возникает и другая тенденция: наряду с упомянутой метафорой появляется и образ inferнального воя – символа нечеловеческого, потустороннего: *Но всякий раз, услышав ночью вой, / я пробуждаюсь в ужасе и страхе: / да, это ты вороной и совой / выпрыгиваешь из дому во мраке* («Шествие», 1961). Наиболее ярко образ воя как звука, исполненного смертельным ужасом и предельным отчаянием, представлен в известных «Холмах» (1962): *Внезапно кусты распахнулись, / кусты распахнулись вдруг. / Как будто они проснулись, / а сон их был полон мук. // Кусты распахнулись с воем, / как будто раскрылась земля. / Пред каждым возникли двое, / железом в руках шевеля.*

В стихотворении «Пограничной водой наливается куст...» (1962), гражданский пафос которого позволяет отнести его к диссидентской поэзии, дихотомия *человеческое – нечеловеческое* манифестируется в противопоставлении вынужденного безмолвия человека дисгармоничному и враждебному вою окружающего мира: *Пограничной водой наливается куст / и трава прикордонная жжется. / И боится солдат святотатственных чувств, / и поэт этих чувств бережется. // Над холодной водой автоматчик притих, / и душа не кричит во весь голос. / Лишь во славу бессилия этих двоих / завывает осенняя голость...* Возникающая здесь контекстуальная антонимия (*автоматчик притих, и душа не кричит во весь голос – завывает осенняя голость*) маркирует как социальное, так и экзистенциальное бессилие личности (*и солдата, и поэта*) перед разрушительной и безжалостной сущностью мироустройства.

Как можно убедиться, в раннем творчестве поэта анализируемая метафора звучания в целом соответ-

ствует описанной выше общенациональной модели. Однако в зрелой поэзии Бродского намечаются пути ее трансформации: произведения фиксируют «размывание» модели: четкая оппозиция *человеческое – нечеловеческое (природное и звериное)* снимается, поэт вбирает в себя весь мир, однако отнюдь не отменяя категоричного признания его деструктивной и трагической первоосновы.

В границы своего (*не меня*), но своего в образе женщины, возлюбленной, попадает и биологическое, витальное, «воюющее» начало, интерпретируемое как живое, неизбежно необходимое, но оно же и разрушительное, стихийное: *Пылай, полыхай, греши, / захлебывайся собой. / Как менада пляши / с закушенной губой. // Вой, трепещи, трясси / вволю плечом худым. / Тот, кто вверху еси, / да глотает твой дым!* («Горение», 1981).

В поэзии Бродского этого периода уже всему есть место. Он снимает со стихии жизни установленные ранее рамки, в том числе и рамки общенациональной модели, в его стихах уже нет однозначной оценки анализируемого звучания как исключительно оппозиционного и враждебного, но прослеживается амбивалентность, диалектичность восприятия бытия. Поэт даже гипотетически включает себя и *свой голос в общий звериный вой* окружающей действительности, воплощенной в образе гула толпы на стадионе во время футбольного матча: *Я бы вплетал свой голос в общий звериный вой / там, где нога продолжает начатое головой. / Изо всех законов, изданных Хаммурапи, / самые главные – пенальти и угловой* («Развивая Платона», 1976). В данном текстовом фрагменте *вой* предстает уже не как нечто принципиально внечеловеческое, хотя эпитет *звериный* конкретизирует сферу исходного субъекта звучания. Поэт демонстрирует не позу, не показное смирение, но трезвое согласие с тем, что нет жесткого противопоставления между человеком как видом и зверем как видом, тем самым признавая неотменимость природного, бессознательного, инстинктивного, биологического начала и социальной сущности человеческого существования.

Но наиболее ярко, на наш взгляд, образы звучания отражают этическое кредо поэта в программном для творчества Бродского стихотворении 1980 г. «Я входил вместо дикого зверя в клетку...».

В этом тексте речь идет оприятии мира во всех его многообразных и часто неприглядных проявлениях, о понимании условности социальных, культурных, географических границ. На первый взгляд, динамика звукообразов (*вопли, вой, шепот, звук благодарности*) построена, как и в раннем творчестве художника, на противопоставлении заявленного в первой строке дикого, звериного (*вместо дикого зверя*), а также первобытного, стихийного (*вопли гунна*) одухотворенному, человеческому. Однако отбор и организация лексических средств с этой же первой строки «работа-

ют» на нейтрализацию звуковой и смысловой оппозиции, что превращает отношения противопоставления в отношения взаимного дополнения. Как пишет В. Полухина, «метафора замещения (*Я входил вместо дикого зверя в клетку...*) ослаблена как присутствием замещаемого «я», так и предлогом *вместо*, приближающим ее к описанию реальной ситуации», а «выбор предлога *помимо* вместо *кроме* означает, что был и вой, и другие звуки» [3, с. 135, 139].

Звук воя, который декларативно не позволяет себе поэт, ощущающий себя сложившейся личностью и подводящий итоги жизненного пути (текст написан в день сорокалетия писателя), символизирует в описываемом стихотворении чувство отчаяния, экзистенциального, окончательного, тотального. Поскольку отчаяние есть следствие нежелания принять действительность такой, какая она есть, художник *перешел на шепот*: шепот позволяет слышать все другие звучания, шепотом не жалуются, не протестуют и не плачут, шепотом произносят смиренную молитву и отвечают на последние вопросы бытия.

Финальная фраза, аккумулирующая экзистенциальный опыт поэта, фиксирует нравственную максиму философской концепции Бродского: единственное слово, достойное человека, – это слово благодарности. Причем *звучащее* слово благодарности. Так нечленораздельные звуки первобытной стихии, предельного отчаяния, неизбывной тоски и смертельного ужаса (*воплъ, вой*) претворяются в членораздельную, освещенную христианским смирением и высокой духовностью речь о «принятии всех испытаний жизни с благодарностью» [3, с. 142].

Подведем итоги. Безусловно, в данной статье представлен только небольшой фрагмент звуковой картины мира поэзии Бродского, некоторый аналитический срез, но даже он, по нашему мнению, позволяет увидеть динамику трансформации национальной метафорической модели в ходе ее художественного освоения и осмысления: коллективная когнитивная модель восприятия звучания преломляется в творчестве поэта в личностную, индивидуальную и оригинальную.

## Литература

1. Болотнова Н.С. Проблема изучения идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста // Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Васильева А.А. и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. Томск, 2001.
2. Резанова З.И. Русистика рубежа веков: изменение предметной сферы и методов анализа // Язык в поликультурном пространстве: теоретические и прикладные аспекты: Мат-лы I Междунар. науч.-практ. конф. «Преподавание иностранных языков в поликультурном образовательном пространстве». Томск, 2001.
3. Полухина В. «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. М., 2002.
4. Демьянков В.З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке: Сб. ст. М., 2000.
5. Юнг К.Г. Собр. соч.: В 19 т. Т.15. М., 1992.
6. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.

А.В. Курьянович

## ПРОЯВЛЕНИЕ АВТОРСКОГО ЖЕНСКОГО НАЧАЛА В ПИСЬМАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ: ОПЫТ ГЕНДЕРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

Томский государственный педагогический университет

В настоящее время в лингвистике большое распространение получили гендерные исследования, основанные на изучении особенностей взаимодействия языка и фактора половой принадлежности человека.

Гендер (от англ. Gender – социокультурный пол) определяет отношение общества к мужчине и женщине, с одной стороны, и поведение индивидов в связи с принадлежностью к тому или иному полу, с другой стороны. В связи с таким подходом проблематика пола из области биологии переводится в сферу социальной жизни и культуры. Гендер не является языковой категорией, но его содержание может быть раскрыто путем анализа структур языка – текстов и его единиц. Лингвистическая гендерология

предполагает новое прочтение текстов с позиций «мужского» и «женского» начал, осмысляемых в первую очередь не в качестве природных, биологических факторов, а определенных концептов культуры. Интересными видятся в этом отношении работы И.А. Гусейновой, А.В. Кирилиной, И.Л. Корчагиной, Н.Л. Пушкаревой, М. Рюткенен, О.В. Рябова, Н.А. Суховой, М.В. Томской, Е.И. Трофимовой, М.Е. Федотовой, а также научные сборники, проблематика которых целиком посвящена вопросам лингвистической гендерологии, в частности: «Гендерный фактор в языке и коммуникации» (Иваново, 1999), «Гендер: язык, культура, коммуникация» (М., 1999), «Женщина. Гендер. Культура» (М., 1999).